

“PALABRAS PARA JULIA” Y LA CANCIÓN LATINOAMERICANA

“Palabras para Julia” and the Latin American song

SABRINA RIVA

UA- UNMDP - FUNDACIÓN CAROLINA

rivasabrina@yahoo.com.ar

Resumen: Vinculado a la tarea de transmisión de una ideología y un proyecto estético cercanos al pueblo y contrarios a las diversas dictaduras que se instalan a lo largo de América Latina, José Agustín Goytisolo y su poesía son recuperados por la llamada “canción de autor” o “nueva canción” de ambas orillas, fenómeno presagiado y deseado por los poetas sociales y que ha logrado ofrecerle al público masivo una canción civil con patente conciencia histórica. En este sentido, su ya clásica composición “Palabras para Julia” ha sido musicalizada con insistencia por diversos cantautores y agrupaciones folclóricas, en especial, aquellos asentados en el Río de la Plata, quienes convencidos de su valor testimonial, pero también de su calidad de legado intemporal, despojado de verdades absolutas, la han cantado y resignificado cada vez, convirtiéndola alternativamente en banda sonora de un filme, música de actos políticos y homenajes a los derechos humanos.

Palabras clave: José Agustín Goytisolo, “Palabras para Julia”, canción latinoamericana, circuitos de divulgación

Abstract: Connected to the work of transmitting an ideology and aesthetic project close to the people and contrary to the different dictatorships that are installed throughout Latin America, José Agustín Goytisolo and his poetry are recovered by the so called songwriting or new song from both sides of the Atlantic, fact presaged and desired by the social poets and has managed to give the mass audience a civil song with patent historical consciousness. In this sense, his classic composition, “Palabras para Julia”, has been set to music insistently by various songwriters and folk groups, especially, those seated in the Rio de la Plata, who believe in their testimonial value, but also as a timeless legacy, stripped of absolute truths, have sung and redefined every time, alternately making a film soundtrack, music political acts and tributes to human rights.

Keywords: José Agustín Goytisolo, “Palabras para Julia”, Latin American song, system divulgation

Destinada a la “inmensa mayoría”, la palabra poética desarrollada por los representantes de las llamadas primera y segunda generación de posguerra, en España, se propone dar cuenta de las circunstancias históricas y políticas de la época, silenciadas o escamoteadas por el discurso oficial, al tiempo que aspira a convertirse en un genuino instrumento de cambio de dicha realidad —de acuerdo con Gabriel Celaya—, en un “arma cargada de futuro” (Celaya, 1997: 113). Sin embargo, mientras los poetas de la primera generación —autores de la talla de Blas de Otero, José Hierro y el mencionado Celaya, entre otros— apuestan por una práctica escrituraria de decidido tono épico y perpetúan una ideología de tenor neorromántico a la hora de pensar categorías como “poesía” o “pueblo”. Los poetas de la segunda generación —Ángel González, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y el poeta central de las presentes reflexiones, José Agustín Goytisolo, entre otros— revisan el programa de aquellos que los preceden y prefieren, en cambio, el *rraconto* de experiencias de la vida cotidiana, plasmado discursivamente a partir de un tono menor, a menudo conversacional, y de la ironía (Romano, 1993). Es por esto que, tanto Goytisolo como sus compañeros de promoción:

tratan de imprimir por los años del “realismo crítico” una dimensión histórica y colectiva a su experiencia de españoles, indagando en las raíces sociales de su educación sentimental, de tal modo que no sea sólo una exploración de la mismidad del poeta, sino un canto de proyección comunal y solidaria. (Iravedra, 2005: 122)¹

Ahora bien, como es sabido, a pesar de la formulación de tales coordenadas estéticas y éticas, el proyecto artístico de ambos grupos debió enfrentarse a la escasa difusión de la poesía escrita y, por lo mismo, al hecho de que esa “mayoría” a la que deseaban convocar, se encontraba alejada de la lírica que intentaba darles voz. No obstante, a mediados de la década del sesenta surge simultáneamente en la península y en Latinoamérica un fenómeno que amplía los circuitos de circulación y consumo de la poesía: el movimiento de la “canción popular” o “nueva canción”. El mismo —según Marcela Romano— estrecha lazos con el sistema literario al menos mediante tres vías: la

¹ Carme Riera sostiene en su aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo, *Hay veneno y jazmín en tu tinta*, que la obra poética de él se desenvuelve en dos etapas bien diferenciadas. En primer lugar, una etapa marcada por las premisas de la poesía social. En segundo lugar, a partir de los primeros años de la década del setenta, una etapa en la que el autor comienza a desconfiar de la palabra como arma para transformar la realidad y a contemplar al poeta como un ser con una sensibilidad que lo hace distinto al resto. Algunas de las composiciones más interesantes de Goytisolo, precisamente muchas de las suscritas durante esta segunda fase, coinciden en diseñar un tono coloquial mediante repeticiones, idiotismos, constantes apelaciones al lector, propio de un sujeto lírico —según Riera— “cínico pero tierno, maníaco depresivo, interesado por las mujeres, dado al alcohol y al café, (que) deambula por calles y bares de distintas ciudades donde entabla relaciones con personas diversas” (1999: 30).

musicalización de autores consagrados; la exploración de un principio constructivo propio, en pos de alejarse de las dinámicas impuestas por la canción de consumo, con la cual se enfrenta merced a su “inspiración ideológicamente contestataria” (Romano, 1993: 58); y la reconquista de las identidades folclóricas, es decir, del nexo con las poéticas orales, sus imaginarios de pertenencia, costumbres, personajes y creencias.²

En consecuencia, vinculado a la tarea de transmisión de una ideología y un proyecto estético cercanos al pueblo y contrarios a las diversas dictaduras que se instalan a lo largo de América Latina, José Agustín Goytisolo y su poesía son recuperados por la “nueva canción” de ambas orillas, suceso presagiado y deseado por los poetas sociales y que ha logrado ofrecerle al público masivo una canción civil con patente conciencia histórica.

En este sentido, su ya clásica composición “Palabras para Julia” ha sido musicalizada con insistencia por diversos cantautores y agrupaciones folclóricas, en especial, aquellos asentados en el Río de la Plata, quienes convencidos de su valor testimonial, pero también de su calidad de legado intemporal, despojado de verdades absolutas, la han cantado y resignificado cada vez, convirtiéndola alternativamente en banda sonora de un filme, música de actos políticos y homenajes a los derechos humanos.

El objetivo medular de este escrito será, entonces, establecer enlaces comparativos entre las distintas versiones de la canción mencionada y analizar cómo ésta complejiza los estatutos de la canción comercial, rompiendo de ese modo con la visión simplificada y descontextualizada de la realidad que manifiesta, gesto que potencia, entre otros, la renovada adaptación de sus versos y su empleo político.

Considerado el principal referente de los inicios de la “nueva canción” española (Claudín, 1982; González Lucini, 2008 y 2010), Paco Ibáñez es el primer intérprete que musicaliza el poema de Goytisolo dentro de una larga lista que incluye versiones de la más diversas índoles, tales como las de Rosa León, Ana Belén, Los suaves, Kiko Veneno, Muchachito y

² Si bien las clasificaciones que se pueden hacer de la canción son múltiples, nos interesan, en particular, las distinciones entre “canción de consumo” y “canción diversa” elaboradas por Umberto Eco, en su ya clásico *Apocalípticos e integrados*, debido a su plena vigencia. La “canción gastronómica”, como llama el crítico italiano a la canción comercial, se rige por un principio de placer, fundado en unos mecanismos de normalización, mediante los cuales el plagio no es una contravención, sino la plena satisfacción de las exigencias del mercado. Y se trata —continúa el autor— del “último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización bajo exigencias fijas e inmutables, en las que la novedad es introducida con tino, a dosis, con el fin de despertar el interés del comprador sin contrariar su pereza” (1990: 319). La “canción diversa”, en cambio, propuesta que armoniza claramente con la “nueva canción”, es una propuesta en la que los cantantes “no vociferan”, cantan canciones donde las letras son importantes, sobre temáticas mucho más variadas que la amorosa, y si nombran al amor lo contextualizan. “El resultado —según Eco— ha sido una canción que la gente se *reúne para escuchar*. Corrientemente la canción de consumo se utiliza *haciendo otra cosa*, como fondo; la canción “distinta” exige respeto e interés” (1990: 322; cursivas del original).

sus compadres, Falete y Manolo García. Dicha adaptación aparece por primera vez en *Paco Ibáñez en el Olympia*, disco en vivo grabado en diciembre de 1969 en París, en el que confluyen las musicalizaciones de autores españoles desde el Arcipreste de Hita a Gabriel Celaya, pasando por Jorge Manrique, Luis de Góngora, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Blas de Otero, Gloria Fuertes, entre otros. Ibáñez se concentra en poetas censurados o mal vistos por el régimen franquista, condición que debe asumir también en carne propia, repitiendo así —según el texto introductorio del disco, firmado por Goytisolo— la persecución a la que se vieron sometidos los trovadores y juglares de antaño.³ De este modo, la aproximación de Ibáñez a la poesía del poeta catalán arroja como resultado no sólo una serie de reflexiones acerca del fenómeno de la canción, sino que redundante en una amistad con el cantautor, sostenida a lo largo de los años, y que los lleva en 1994 a forjar un espectáculo conjunto, denominado *La voz y la palabra*, que los hará viajar por España y diferentes países de Latinoamérica (Romano, 1995).

En una entrevista realizada al cumplirse veinticinco años de la aparición del poema “Palabras para Julia”, Goytisolo no duda en atribuirle la popularización de la composición a Paco Ibáñez y apunta que éste “lo bordó... enseguida se dio cuenta de que era un poema para cantarlo” (Salmón, 1990: 35). Puestos a cotejar el texto de partida con su versión musicalizada, resulta evidente que el cantautor respeta la versificación del original, tercetos enneasílabos, pero le da otro orden a las estrofas y omite varias tiradas de versos, en especial, aquellas que hacen referencia al vínculo filial entre el sujeto lírico y la mujer del título —“hija mía es mejor vivir / con la alegría de los hombres” (1999: 213)—⁴ y aquellas dedicadas a exhibir la presencia del hablante en primera persona, la contemporaneidad de lo que escribe con sus pensamientos y la provisionalidad de lo que expresa, dado que aún se encuentra “en el camino”. Asimismo, tampoco se recuperan los versos de impronta más machadiana, en los que el sujeto reconoce la importancia del otro para la conformación de su propia identidad. Por ejemplo, el terceto: “Tu destino está en los demás / tu futuro es tu propia vida / tu dignidad es la de todos” (214). En definitiva, Ibáñez morigeró la carga dramática y reflexiva del texto base, en pos de dotar a la musicalización de un sesgo más universal y de una mayor

³ Además, Goytisolo traza una filiación directa entre los juglares y los cantautores contemporáneos. Según su punto de vista “los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y éste era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy”.

⁴ De aquí en más la obra de José Agustín Goytisolo se citará por la siguiente edición: Goytisolo, José Agustín (1999), *Poesías*. Edición al cuidado de Carme Riera. Madrid, Cátedra.

intensidad, o al menos de una efectividad emotiva más afín con los propósitos del género cancioneril. La rápida difusión de su obra y el entusiasmo de Goytisolo por tal coyuntura posibilitan la edición en 1979 de un libro con el mismo nombre de la canción, entrega que antologa lo que el autor considera sus “letras para cantar”: se consolida, entonces, un circuito de “ida y vuelta” muy próspero entre “la letra y la voz”.

De la mano de Ibáñez se produce también —de acuerdo a lo manifestado por Goytisolo en la entrevista ya mencionada— la incorporación de “Palabras para Julia” en el cancionero latinoamericano. Es por esto que no es extraño que las adaptaciones del poema recreadas en esta otra orilla sigan de cerca su canción, mas no su tipo de interpretación. A pesar de ello, no debemos dejar de indicar que Goytisolo había entrado en contacto durante su estancia en Madrid, en los años cincuenta, con escritores notables como Ernesto Cardenal y Julio Ramón Ribeyro, interesándose luego por los avatares de la Revolución Cubana y participando de las actividades de Casa de las Américas. Esto lleva de hecho, al autor de una crónica de la época a afirmar: “No creo que haya en nuestra lengua otro poeta, no nacido en América, tan identificado con nuestros asuntos, tan cercano a nuestra sensibilidad, a nuestra historia” (Fernández, 1994: 78).⁵

Por otra parte, al igual que los representantes de la “nueva canción” en España, los cantautores de América Latina coinciden, especialmente al comienzo, en esgrimir una actitud contestataria ante los gobiernos dictatoriales y reivindicar los procesos revolucionarios. Enarbolan una patente conciencia de “clase”, que los lleva a confluir en colectivos artísticos, a través de los cuales promueven sus canciones, junto con una serie de acciones públicas —entrevistas, confección de manifiestos, festivales, actos de rechazo o apoyo según el caso—, portadoras del discurso programático de sus propuestas. Si bien el abanico de posibilidades es amplio —han realizado adaptaciones del poema músicos mexicanos, uruguayos, colombianos y argentinos— nos ceñiremos en esta oportunidad a estos últimos, por cuestiones obvias de espacio y experiencias compartidas.

La primera musicalización de “Palabras para Julia” realizada en Argentina se presenta en un disco del año 1973, perteneciente a Nacha Guevara y titulado *Canciones para mis hijos*. Se trata de un año convulso a nivel político, dado que es aquel en el que el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse convoca a elecciones y finalmente regresa de su exilio madrileño, para asumir su tercer mandato como presidente, Juan Domingo Perón. Con arreglos musicales y producción del, por entonces esposo de la cantante, Alberto Favero, el LP no escapa al tono humorístico y desenfadado por el que se la conoce en esos momentos, aunque esta vez dirigido a un

⁵ Al respecto, es de vital importancia señalar junto a Pablo Sánchez López que, en esos años, la veta comercial de la narrativa hispanoamericana, aprovechada por editoriales como Seix Barral, se “conjugó con una lectura política de ese corpus en el contexto de la cultura resistencial antifranquista y con una especial observación, a veces *in situ*, del nuevo modelo que ofrecía la sociedad cubana” (2005: 174).

público en apariencia infantil, así como tampoco a los estrechos lazos de sus obras con la llamada “canción protesta”. No debemos olvidar —más allá de los avatares de su carrera— que la diva es uno de los máximos exponentes de la experimentación artística pop llevada a cabo en el Instituto Di Tella durante los sesenta y que el espectáculo por el que se hace conocida inicialmente, *Anastasia querida* —nombre que por cierto, se le daba a la censura en tiempos del Mayo Francés— es una puesta en escena para la que ella interpreta canciones de Jacques Brel, George Brassens, Tom Leher, Boris Vian y Violeta Parra, entre otros.⁶

Canciones para mis hijos contiene un grupo de selectas composiciones —varias de ellas con letra de autores reconocidos como Boris Vian, Nalé Roxlo, Mario Benedetti y Tomas Leher— caracterizadas por un tratamiento discursivo de corte infantil —uso de juegos de palabras, trabalenguas, diminutivos, receptores o personajes niños—, que nos recuerda a las lecciones de un Lewis Carroll, y aún mucho más al “reino del revés” de María Elena Walsh, pero atravesadas por una insoslayable ironía y, en algunas oportunidades, por consignas combativas del tipo “Y si te espera —se refiere al país— en pobreza este suelo que es tan viejo / es porque nuestra riqueza se la llevaron muy lejos”; o “Y si te espera en prisiones, con la verdad mal herida / es porque ha habido razones para jugarse la vida”. Tales ejemplos pertenecen a una de las canciones más representativas en este último sentido: “Argentinito que naces (orientalito)”. Compuesta por Mario Benedetti, ésta emula desde su título mismo un verso machadiano —“españolito que vienes al mundo”— de la serie “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla*, y actualiza sus premisas al contexto rioplatense, concluyendo con la exhortación de un adulto comprometido que le comunica al niño del marbete: “Este país lo cambiamos sobre todo para vos”. Sin embargo, la mayoría de las canciones recuperan la animización y el afán didáctico propio de las fábulas, cuestión que se transparenta en sus títulos: “La vaca”, “Doña rata”, “El perezoso”, “La hormiga”, etc.

“Palabras para Julia”, por su parte, es la composición que cierra el disco. Si bien la música que la acompaña, de sutiles matices medievales, no permite que el tono devenga grave, sí es posible pensarla como la más “seria” del conjunto, aquella destinada a constituir el legado definitivo del proyecto. También es la que se conecta de modo más directo con la tapa del LP y su nombre. En la foto que actúa de pórtico observamos a una Nacha Guevara ataviada con un largo vestido blanco y visiblemente

⁶ Considerados los “tiempos modernos argentinos” (Casco, 2009) los sesenta fueron años de decidida renovación cultural y el Instituto Di Tella un proyecto que cristalizó dicho proceso modernizador. En el marco del desarrollo de las nuevas disciplinas de las ciencias sociales, el *boom* editorial, las artes plásticas y el auge del rock en español, esta institución se convirtió en garantía de “lo nuevo”. A comienzos de la década siguiente, no obstante, la ya mencionada experimentación artística dio paso a la paulatina politización del campo, lo cual hizo que los artistas se asumieran como intelectuales y pusieran sus obras, en la gran mayoría de los casos, al servicio de la revolución. La dirección que la carrera de Nacha Guevara tomó en esos momentos está vinculada estrechamente con esta nueva perspectiva adoptada por los jóvenes creadores de la época.

embarazada, acompañada por sus otros dos hijos. Es decir, se exalta su condición de madre, al tiempo que se le da un cariz autobiográfico a los propósitos de la grabación.

Asimismo, el primer y principal cambio que introduce en su adaptación es la modificación de su título. La identifica “Canción para ustedes”. Por lo que, asume el pasaje de la letra a la voz, de la palabra a la canción, y transforma al receptor: éste deviene múltiple. De ahí es más, cada vez que en el texto de partida se nos remita a la escritura, en aquel suscrito por Guevara se hará referencia al canto y, por supuesto, se lo hará en número plural: “Pero entonces acuérdense / de lo que un día yo canté / pensando en ustedes / como ahora pienso”. Ellos, los niños, y su futuro, son la preocupación constante del hablante lírico, acotándose el parámetro de las reflexiones a ellos, mientras que en “Palabras para Julia” éstas eran más universales: “Pero cuando les hablo a ustedes / cuando les canto de este modo / pienso también en otros hijos”, dice Guevara. No obstante, al igual que en el poema de Goytisolo, la comunicación con los hijos y un puñado de verdades no definitivas siguen siendo el motor que anima el entramado poético.

A diferencia de la versión de Paco Ibáñez, “Canción para ustedes” retoma todas las estrofas del texto base, aún aquellas de carácter más pesimista, pero se permite de igual forma las modificaciones más diversas, sobre todo el parafraseo de los versos del poeta catalán, e incluso la incorporación de algunas líneas cuando la estructura de la melodía así lo requiere. Por ejemplo, el terceto “Por lo demás no hay elección / y este mundo tal como es / será todo tu patrimonio” (214) se transforma en “Toda la historia del hombre / está en la historia de uno solo / como la mies dentro de un grano”. La canción es la versión más libre de las trabajadas, mas el canto de resistencia pervive decidido y renovado, al igual que en las otras adaptaciones que analizaremos.

En el año 1994, momento en el que se produce la reelección del presidente Carlos Menem y se afianzan las políticas neoliberales, Mercedes Sosa —fundadora del Movimiento del Nuevo Cancionero y principal exponente del folclore argentino—⁷ graba un disco titulado *Gestos de amor*, en el que recopila e interpreta una serie de canciones de distintos géneros musicales, agrupadas por su condición común de rendir tributo a alguna clase de amor. Así, aparecen en ese ejemplar composiciones como “Un vestido y un amor” de Fito Páez, “Fragilidad” de Sting, “Los mareados”

⁷ De una vastísima trayectoria, Sosa inicia su camino de cantora a comienzos de los años sesenta, suscribiendo en 1963, en la ciudad de Mendoza, el manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero, junto a otros destacados músicos como Oscar Matus y Armando Tejada Gómez. En éste, se apuesta por la actualización del cancionero popular de raíz folclórica en dos sentidos. En primer lugar, el objetivo fundamental del Cancionero es “asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular” (García, 2006). En segundo lugar, se emprende la búsqueda de una canción nacional, es decir, representativa de todas las provincias del país, y no tan sólo de la Capital Federal.

cantada a dúo con Goyeneche, “De alguna manera” de Luis Eduardo Aute, por citar sólo las más reconocidas, y, claro está, “Palabras para Julia”. Los cambios en este caso son eminentemente musicales. Se introducen nuevos instrumentos y una orquestación propia de la tradición folclórica que ella representa, pero la letra, excepto sólo por una estrofa que Ibáñez no cantaba, permanece idéntica a la versión del cantante español. Su adaptación adiciona los versos “no sé decirte / nada más pero tú comprende / que yo aún estoy en el camino”. El nombre que le da entidad a la grabación, permite pensar que se ha elegido la composición en tanto muestra del amor entre un padre y su hija. Por último, cabe destacar que no es casual la aparición de Goytisoló en su repertorio, los une una sensibilidad y un compromiso similar, y que nos encontramos nuevamente con una interpretación femenina que apuesta por un canto de resistencia, aunque esto no sea lo que se ponga en primer plano.

Pasados ya los estragos de la crisis del 2001, al año siguiente aparece en los cines un nuevo filme del director Marcelo Piñeyro, denominado *Kamchatka* en alusión a uno de los territorios estratégicos del juego de mesa *TEG* e interpretado por Ricardo Darín y Cecilia Roth. La película narra la historia de una familia de militantes de izquierda, que durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) decide recluirse en una finca en el campo, dado que sus vidas corren peligro. Relatada desde el punto de vista del hijo mayor, Harry de diez años, y por supuesto desde su título mismo, la narración se construye alrededor de la idea de la resistencia, la cual cobra su significado pleno en la escena final. En los últimos minutos, observamos cómo el padre y la madre se despiden de sus hijos y la voz *en off* de Harry dice lo siguiente:

La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka y esa vez entendí. Y cada vez que jugué papá estaba conmigo. Y cuando el partido vino malo me quedé con él y sobreviví. Porque Kamchatka es el lugar donde resistir.

Inmediatamente después de que vemos partir a los padres y a su coche adentrarse en el camino, comienza la versión de “Palabras para Julia” interpretada por Liliana Herrero. Es decir, el padre le deja al hijo una experiencia, un legado cifrado en ese juego que comparten. La canción, entonces, participa de ese encadenamiento semiótico. Una vez más se la asocia a la resistencia, a una serie de ideas transmitidas de un padre a un hijo, con el objeto de proporcionarle una guía para su futuro.

La aparición de la canción en el filme no es más que la imprescindible lectura de época y uso performativo que se hizo de ésta durante el momento histórico que retrata la película: “Palabras para Julia” fue un verdadero canto de resistencia. Tal suceso lo conocía muy bien y de primera mano el propio Goytisoló. En una entrevista a un diario de Lima, ante la pregunta por la posible importancia del rol social del trabajo poético responde:

No, inmediato ninguno, salvo en momentos de peligro. Peligra la sociedad, hay persecución y entonces sí. Por ejemplo, yo supe de una muchacha inglesa que estuvo presa en Chile por ayudar a uno del MIR [Movimiento de Izquierda Revolucionario], y cuando la iban a soltar por presiones de Amnistía Internacional sus compañeros de prisión le pidieron que contara todo, y ella dijo que tenía miedo y que no lo haría. Pero al momento de irse sus compañeras cantaron esa canción “Palabras para Julia” (“nunca digas no puedo más y aquí me quedo”) entonces esa muchacha llegó a Europa y lo contó todo. Imagínate, yo la hice para mi hija y resulta que la cantan en las cárceles. Entonces la inmediatez se da en un caso como éste, lo que se llama poesía de urgencia o poesía que cobra urgencia en un momento determinado.

Con respecto a la musicalización de Liliana Herrero mencionada, lo interesante no reside en los cambios introducidos en la estructura musical de la canción, que en términos generales sigue las pautas de la cristalizada por Paco Ibáñez, ni en la adaptación de los versos, ya que retoma la versión de Mercedes Sosa, sino en modificaciones de otra índole. En primer lugar, Herrero —considerada por la propia Sosa su heredera— graba esa canción en *Confesión al viento*, disco del 2003 que fusiona composiciones de raíces folclóricas con arreglos del rock y del jazz, en clave heterodoxa según sus detractores, y hace propia la melodía en su interpretación. Para cualquiera que la haya visto sobre un escenario, no hay duda de que el aspecto kinésico de sus actuaciones implican y emocionan al espectador, así como suman sentidos a lo que canta (véase Herrero, 2012). Según Damián Rodríguez Kees, es en este rol en el que Herrero “elige ‘descantar’ el discurso musical tradicional, sobre todo desde lo rítmico, lo melódico y lo textural —más que lo armónico propiamente dicho— para explorar, investigar y resignificar el mensaje poético musical” (2006: 7).

En segundo lugar, el cambio de contexto histórico, me refiero a los sucesivos mandatos de Néstor Kirchner y al actual mandato de Cristina de Kirchner, y la participación activa de la cantante en los actos organizados por dicho gobierno reorientan y sesgan la interpretación posible de su adaptación. Si tenemos en cuenta que el kirchnerismo se ha caracterizado por la defensa de los derechos humanos y, en especial, por el castigo a los crímenes de lesa humanidad, desarrollados durante la última dictadura militar, y que Liliana Herrero ha actuado en Casa de Gobierno y cantado “Palabras para Julia”, ante la presencia de las organizaciones más representativas de la lucha y la resistencia de ese período —Abuelas de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo— podemos afirmar, entonces, que la canción queda ligada a la militancia de izquierda de los setenta, reivindicada por el gobierno a través de los íconos culturales que convoca y las discusiones que propicia, su legado pierde en cierta medida universalidad, mas no

intensidad, y que nuevamente es la figura femenina la que alza su voz para aconsejar a su/s hijo/s.⁸

Esto último, apenas esbozado en el cuadro de relaciones del acto en Casa de Gobierno, se convierte en una certeza en el video que prepara la Asociación de Madres de Plaza de Mayo junto a Paco Ibáñez en Homenaje a los Derechos Humanos. En éste, denominado “Sueños compartidos” de 2007, Ibáñez canta su ya clásica canción junto a Cecilia Rosetto, actriz y militante peronista. El video es el resultado del montaje de imágenes de ese encuentro con imágenes de madres escribiendo cartas, presumimos que a su hijos. Hacia el final se hacen primeros planos de algunas de ellas y se leen las frases “por esa lucha” y “por 30.000 hijos”. No debemos olvidar que para muchos críticos “las Madres han utilizado la maternidad como una herramienta efectiva para la resistencia” (Borland, 2006: 131). De este modo, el sujeto lírico diseñado por José Agustín Goytisolo se corporiza, deviene femenino, los versos se vinculan a una etapa concreta de la historia nacional argentina y la canción logra condensar un sentimiento que aún pervive, una lucha que continúa.

En conclusión, la popularización, introducción y bastidor definitivo en el que se asientan las versiones analizadas de “Palabras para Julia” de

⁸ Cabe destacar que el gobierno de Néstor Kirchner asumió como política de Estado la condena de la violación de los derechos humanos llevada a cabo durante la última dictadura militar y fomentó una política de la memoria, ambas cuestiones conectadas a la lucha de las organizaciones de derechos humanos en la Argentina. Sin embargo, tal accionar no está exento de contradicciones. Por ejemplo, Maristella Svampa señala con lucidez: “¿Cómo podríamos explicar que Kirchner haya asumido como política de Estado la condena a la violación de los derechos humanos realizada bajo la última dictadura militar, haciendo avances inimaginables en este campo y, al mismo tiempo, haya sido el gobierno que con mayor énfasis —y éxito— promovió la criminalización de las organizaciones de desocupados opositoras, símbolo de la resistencia al modelo neoliberal?” (2007). Es decir, a pesar de lo positivo y encomiable de las políticas mencionadas, resulta necesario introducir algunos matices con respecto a éstas, o, al menos, presentar las líneas interpretativas más importantes, que dan cuenta de las posibles razones por las cuales las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo han decidido apoyar los mandatos de Néstor y Cristina Kirchner. Más allá de los motivos de la interpelación kirchnerista —según Patrouilleau, librar su discurso del lastre ideológico militar o de violencia política del peronismo y “situarlo en un espacio democrático de lucha discursiva” (2010: 50)—, los análisis de los especialistas han distinguido tres grandes hipótesis en relación al vínculo “kirchnerismo-Madres y Abuelas”: 1) la cooptación: los diferentes tipos de subsidios estatales habrían logrado reducir la capacidad de decisión de Madres y Abuelas; 2) la adhesión ideológica: dicho grupo de mujeres no habrían pasado de una posición a otra debido a la manipulación ejercida por el gobierno sobre ellas, sino porque “fueron interpeladas por un discurso que rompió con los distintos gobiernos y sus políticas, representando algo que para ellas había estado ausente en los últimos años de vida democrática: la posibilidad de superar el neoliberalismo y lograr justicia” (Morales citada por Andreotti Romanin, 2013); 3) predominio de una “lógica de acción afectiva” (Andreotti Romanin, 2013): junto con la valoración de las posibilidades políticas propiciadas por el kirchnerismo, las Madres y Abuelas dieron lugar a un conjunto de sentimientos en torno a la figura del presidente, redefiniendo la nueva etapa histórica y pensándola como una reivindicación de un proyecto histórico postergado, el de parte de la juventud de los años setenta, el de sus hijos y nietos.

José Agustín Goytisolo ha sido la musicalización diseñada por Paco Ibáñez, a finales de los sesenta. Precursor de la “nueva canción” a ambas orillas, él desarrolló una canción civil, que se avenía y se aviene con una visión compleja del género, tendiente a la contextualización, la toma de una posición política y una consciencia históricas singulares, alejadas de las monocordes propuestas a las que nos tiene acostumbrados la canción comercial. Asimismo, en la voz de algunas de las mejores intérpretes argentinas —Nacha Guevara, Mercedes Sosa, Liliana Herrero—, el poema de Goytisolo, como es obvio, cambia el género del sujeto lírico, surge la consolidación de un rol materno y éste se vincula, en última y vital importancia, a partir de los actos públicos y los homenajes a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a un período de la historia nacional preciso: la última dictadura militar. Las variaciones en los tipos de musicalización también pueden ligarse a los diferentes contextos históricos. Mientras la audaz versión de Nacha Guevara coincide con el auge de la canción protesta y con la actitud creativa y contestataria de los últimos sesenta, la de Mercedes Sosa, en cambio, con un momento de estancamiento cultural y de renuncia ante los preceptos de los grandes relatos. Liliana Herrero, por su parte, participa en el marco de una verdadera reivindicación en clave posmoderna de algunas de las causas de la militancia de los años setenta, aunque aporte una interpretación sentida y renovada. En definitiva, la canción “Palabras para Julia”, elevada a himno de la resistencia, adquiere un valor pragmático más o menos urgente según la circunstancia y actúa como componente fundamental de una educación sentimental cimentada a base de canciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRIOTTI ROMANIN, Enrique (2013), “Las Madres de Kirchner? La Asociación Madres de Plaza de Mayo frente al gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007)”, *Acta Científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Consultado en <http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT20/GT20_AndriottiRomanin.pdf> (abril del 2014).
- BORLAND, Elizabeth (2006), “Las Madres de Plaza de Mayo en la era neoliberal: ampliando objetivos para unir el pasado, el presente y el futuro”, en *Colombia Internacional*, n.º 63, pp. 128-147.
- CASCO, José (2009), “Clics Modernos. El Di Tella y los años 60 revisitados”, *Apuntes de investigación del CECYP*. Consultado en <<http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/302>> (abril de 2014).
- CELAYA, Gabriel (1997), “La poesía es un arma cargada de futuro”, en *Cantos Íberos. Poesía*. Madrid, Alianza, pp. 112-113.
- CLAUDÍN, Víctor (1982), *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Ediciones Júcar.

- Eco, Umberto (1990), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- FERNÁNDEZ, Pablo (1994), "Introducción a la poética de José Agustín Goytisolo", *Revista Unión*, pp. 77-81.
- GARCÍA, María Inés (2006), "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza", *Instituto de historia*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado en <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarialnesGarcia.pdf>> (mayo de 2014).
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2010), *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!* Madrid, Ediciones Autor.
- ____ (2008), *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2 vols. Madrid, Fundación Autor.
- GOYTISOLO, José Agustín (1999), *Poesías*. Carme Riera (ed.). Madrid, Cátedra.
- GUEVARA, Nacha (1973), "Canciones para mis hijos", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=sCCJLT-6gxs>> (marzo de 2014).
- HERRERO, Liliana (2012), "Encuentro en el estudio con Liliana Herrero", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=lyIXsl1QfQg>> (marzo de 2014).
- ____ (2003), *Confesión del viento*. CD. Buenos Aires, Epsa Music.
- HERRERO, Liliana; SOSA, Mercedes y PARODI, Teresa (2010), "Concierto en Casa de Gobierno", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=TasfSmA7P-A>> (marzo de 2014).
- IBÁÑEZ, Paco (2002), *Paco Ibáñez 2*. CD. Madrid, Universal Music.
- IBÁÑEZ, Paco y ROSETTO, Cecilia (2010), "Sueños compartidos. Homenaje Derechos Humanos realizado por la Asociación de Madres de Plaza de Mayo", *Youtube*. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=mJrEDM33B34>> (marzo de 2014).
- IRAVEDRA, Araceli (2005), "José Agustín Goytisolo y Antonio Machado: más allá de un pacto generacional", en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 117-134.
- RIERA, Carme (1991), *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J.A. Goytisolo*. Barcelona, Anthropos.
- PATROUILLEAU, María Mercedes (2010), "Discurso y narración en las dinámicas de constitución identitaria. La experiencia kirchnerista argentina". *CONfines*, 6-11, pp. 37-58.
- PIÑEYRO, Marcelo (2002), *Kamchatka*. Film. Consultado en <<http://www.youtube.com/watch?v=Yw9yYPfIM2k>> (marzo de 2014).
- RODRÍGUEZ KEES, Damián (2006), *Liliana Herrero: vanguardia y canción popular*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- ROMANO, Marcela (1995), "Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez", en *Revista del Celehis*, IV, n.º 4-5, pp. 323-331.
- ____ (1993), "Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat", en *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 20, pp. 57-74.
- SALMÓN, Alex (1990), "25 años de 'Palabras para Julia'", en *El mundo*, p. 35.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Pablo (2005), "José Agustín Goytisoló y la revolución cubana", en *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisoló*. Palma, Universitat de les Illes Balears, pp. 173-184.
- SOSA, Mercedes (1994), *Gestos de amor*. CD. Buenos Aires, Polygram.
- SVAMPA, Maristella (2007), "Las fronteras del gobierno de Kirchner: entre la consolidación de lo viejo y las aspiraciones de lo nuevo", *Redalyc.org*. Consultado en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40306502>> (abril de 2014).
- VV. AA. (2005), *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisoló*. Palma, Universitat de les Illes Balears.